



DE *EL ASNO DE ORO* DE APULEYO AL *PARA ALGUNOS* DE MATÍAS DE  
LOS REYES: COTEJO DE UNA METAMORFOSIS

ALBA GÓMEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

### 1. Introducción

El *Para algunos* del madrileño Matías de los Reyes vio la luz en Madrid en 1640 —impreso por la viuda de Juan Sánchez— y constituye una interesante muestra literaria por varios aspectos, entre los que se encuentran la información sobre la vida del autor, su condición híbrida a modo de crisol de los más variados géneros de éxito de la época o los juegos inter y extratextuales que establece con su pasado y su presente literarios. En relación con este último aspecto hay que tener en cuenta que, como ha destacado parte de la crítica<sup>1</sup>, el autor adoleció de falta de originalidad. Sea por este motivo o por una voluntad estética ajena a la novedad, lo cierto es que la poética de Matías de los Reyes consistió —y esto resulta una máxima aplicable a cualquiera de sus trabajos— en valerse de materiales literarios preexistentes cuya imbricación, remodelación o glosa darían lugar a sus *nuevas* obras. En el caso particular del *Para algunos*, cuenta entre sus fuentes con dos grandes nóminas de la literatura latina: Plauto y Apuleyo, cuyo *Asno de oro* y su vinculación con esta obra de Matías de los Reyes serán objeto de nuestro estudio.

Esta obra, escrita a la usanza de las colecciones de novela corta que proliferaron en el seiscientos español, está compuesta por una narración marco en la que tres contertulios (entre los que aparece el propio autor) se reúnen en un huerto durante

varias jornadas. En ellas llevan a cabo la lectura de una comedia, *El agravio agradecido*<sup>2</sup> —reescritura de *Anfitrión* de Plauto<sup>3</sup>— así como la puesta en común de otras materias (literarias o no) organizadas en trece discursos. En ellos, amén de otros temas, aparecen elucubraciones sobre las transformaciones mágicas o el destino. Resulta curioso cómo uno de los tres contertulios, Acrisio, trae a colación una extensa narración autobiográfica que ocupa la mayor parte de doce de los trece discursos y se basa en las peripecias que sufrió en su juventud al ser transformado en serpiente como venganza a un desdén amoroso. Esta metamorfosis, como declaró Boccalini (1946: 50), “is made up principally of unacknowledged borrowings from Lorenzo Selva’s *Metamorfosi*(1582)”. En efecto, gran parte del *Para algunos* no es sino una reelaboración<sup>4</sup> de una obra del Renacimiento italiano: *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso*, que se yergue, asimismo, como una recreación de *El asno de oro* de Apuleyo, novela que, por tanto, se halla en la base más sólida del *Para algunos*. De modo que la metamorfosis clásica y singular del autor latino que careció de parangón en la Antigüedad Clásica fue rescatada en la Italia del quinientos y en la España del Siglo de Oro, con diversas perspectivas y sutiles dependencias, pero manteniendo sustancialmente el carácter estructural y temático que Apuleyo le insufló a su zoantropía.

La autobiografía en prosa de un hombre transformado en burro que constituye el único testimonio completo que de la novela latina se nos ha conservado, no fue una creación literaria original del madaurensis Apuleyo (s.II), sino que este tomó, en esencia,

---

<sup>1</sup> Valgan para ilustrar esta afirmación las palabras de Cejador y Frauca, quien en su *Historia de la lengua y literatura castellana* y, en lo concerniente a las cualidades literarias de Matías de los Reyes, declara que «no tiene Reyes inventiva tomando el fondo de sus obras de otros autores...» (1972: 232). Asimismo, en los *Orígenes de la novela* de Marcelino Menéndez y Pelayo (1907) y en relación con la influencia de las novelas boccaccianas en nuestro país, cataloga a Matías de los Reyes como imitador de alguna de ellas «hasta el plagio» (XVIII, Introducción).

<sup>2</sup> Esta comedia de enredo de Matías de los Reyes había sido ya publicada en Jaén por Pedro de la Cuesta en 1629 junto a las otras cinco comedias del autor, aunque, siguiendo la fecha de la dedicatoria, es probable que fuese escrita en torno a 1622. Julio Cejador destaca esta comedia de Matías de los Reyes como la mejor de sus comedias (1972: 233). Por su parte, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1860), incluye a Matías de los Reyes, del que aporta datos biográficos extraídos de su obra *Para algunos*. A propósito de su comedia *El agravio agradecido*, inserta un juicio de don F.J. de Burgos publicado en el periódico *La Alhambra* (1840), quien habría asegurado que esta comedia era «la mejor escrita del teatro antiguo» (1968:326). Sobre la intertextualidad de *El agravio agradecido* con respecto a *Anfitrión* véase Johnson (1970); Marqués López (2002a); Vaccaro (1981-1983), Shero (1956).

<sup>3</sup> Sobre la intertextualidad de *El agravio agradecido* con respecto a *Anfitrión* véase Johnson (1970); Marqués López (2002a); Vaccaro (1981-1983); Shero (1956).

el contenido de una *novela* griega, *Las Metamorfosis*, escrita un siglo antes por Lucio de Patras, testimonio perdido del que solo contamos con una referencia de Focio en el siglo IX (Fernández Corte, 2007:680). No obstante, su existencia parece quedar suficientemente probada debido a las concomitancias entre el *Asno de oro* y *El alción o sobre las metamorfosis* de Luciano, declarada esta última como un resumen de la perdida obra de Lucio de Patras, lo cual nos lleva directamente a la obra de este autor como fuente inexcusable de ambos argumentos a pesar de sus significativas divergencias: el tono, el modo de volver a la primigenia forma humana y la multiplicidad de planos narrativos, elemento exclusivo de *El asno de oro* totalmente ausente en las obras de Lucio y Luciano (Fernández Corte, 2007: 681).

La obra de Apuleyo se nos muestra como una huella preciosa de lo que fue la novela latina, género polémico y del que se ha debatido mucho debido a su ausencia en la clásica preceptiva aristotélica. Así, críticos de todos los tiempos se han tropezado con cuantiosas dificultades a la hora de llegar al sentido más profundo de la obra y de delimitar su estructura, su intención y su configuración, entre otras tantas incógnitas. De manera que este texto “establece su propia norma de lectura sobre un fondo de regulaciones literarias bastante equívoco” (Fernández Corte, 2007: 683).

Lucio, protagonista de *El asno de oro*, se ve obligado a viajar por asuntos que no llegan a ser especificados. En el transcurso de su viaje tendrá lugar un suceso insólito como consecuencia de su insaciable curiosidad: su transformación en asno. El protagonista de Apuleyo se aproxima paulatinamente a la magia metamórfica a raíz de sus relaciones con Fotis, criada de una hechicera, Pánfila, quien muda su forma en búho cuando así lo desea. De manera que el joven fisgón, conocedor de tales pesquisas a través de su amante, ansía poder observar y experimentar tal mágica transformación y consigue llevarlo a cabo clandestinamente por mediación de Fotis, que conoce todos los ardidés de este proceso. Sin embargo, el efecto resulta no ser el esperado, ya que en lugar del plumaje del ave de la sabiduría, Lucio acaba ostentando la pelambre del animal más rudo y torpe: el asno. El error de Fotis, que ha confundido el unguento, le costará tan caro a Lucio, que, para volver a su prístina forma, sufrirá mil y una desventuras —entre ellas, el sometimiento a varios crueles amos— originadas por la Fortuna hasta poder comer las rosas que le devuelvan la forma humana, gracias a la intermediación de la diosa Isis.

---

<sup>4</sup> El primer autor que dio cuenta de tal relación fue Williams (1946: 50).

En *Della metamorfosi* de Lorenzo Selva, publicada por primera vez en Orvieto en 1582 y ubicada en el declive de la *novella* italiana<sup>5</sup>, se halla la impronta innegable de la historia de Lucio<sup>6</sup>. Acrisio, el protagonista, es exhortado por su madre a viajar al sur de Italia para recuperar una herencia de sus antepasados que les corresponde y que custodian unos parientes. Si bien el joven muestra no pocas reticencias a los deseos de su madre —principalmente por el distanciamiento de su amada Clori que tal peregrinaje supone—, su insistencia acaba por ablandar su ánimo. De este modo, durante su viaje, al igual que le ocurriera a Lucio, el protagonista coincide con otros viajeros que lo harán receptor de sus propias historias. Una vez que Acrisio llega al lugar deseado, será víctima de un asombroso acontecimiento: su metamorfosis en serpiente causada por un hechizo profético como venganza por los continuos rechazos amorosos de su prima, cuya mentora, Corsina, es la artífice del oscuro arte. Ya convertido en víbora, sus desgracias no serán menos que las que sufriera Lucio, y en su larga andadura no verá el momento de reencontrar a su amada Clori. No obstante, este hallazgo ocurrirá al final de la obra, y será precisamente la sangre de la amada, tal como la bruja lo había predicho en el hechizo, la que le devolverá a Acrisio su forma humana. Una vez recobrada esta y dadas a Clori las explicaciones pertinentes, la joven se aleja de Acrisio sin motivo aparente y no será hasta la muerte de la madre de Acrisio cuando Clori vuelva con él. Sin embargo, su felicidad no durará mucho, pues al poco tiempo de su reencuentro la joven muere a consecuencia de una picadura de araña.

---

<sup>5</sup> No obstante, a pesar de situarse cronológicamente en el ocaso de una tradición que comenzara con Boccaccio, las metamorfosis italianas gozaron de notable éxito. Prueba de ello fueron las sucesivas ediciones de esta obra que se llevaron a cabo en 1583, 1591, 1598, 1608, 1615 y 1616.

<sup>6</sup> Lorenzo Selva, pseudónimo de Lorenzo Gerbi, hubo de tener muy presente la zoantropía de Lucio a la hora de redactar su obra, ya que saca a relucir el nombre de Apuleyo en varios fragmentos de su *Metamorfosi*.

El *Para algunos* de Matías de los Reyes no es menos interesante que estas obras mencionadas, pues, aunque resulta evidente que en su mayor parte no es más que una imitación<sup>7</sup> de las metamorfosis de Lorenzo Selva, retoma más aspectos de *El asno de oro* que esta.

Buena prueba de ello es que el título inicial que el madrileño eligió para este volumen híbrido fue el de *La culebra de oro*, referencia indiscutible a la casi homónima obra de Apuleyo<sup>8</sup>. Este aspecto así como las múltiples referencias a Apuleyo<sup>9</sup> en esta obra dan cuenta de tal estrecha relación.

Tal y como se desprende del hecho de ser eslabones aislados de una misma tradición, las tres obras mencionadas, *El asno de oro* de Apuleyo (s. II), *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso* de Lorenzo Selva (s. XVI) y *Para algunos* de Matías de los Reyes (s. XVII) comparten cuantiosos elementos que condicionan de modo específico su transcurso argumental. En primer lugar, el relato autobiográfico<sup>10</sup> se convierte en un derrotero óptimo para acercar al lector a los hechos narrados, cuyo grado de verosimilitud aumenta así de manera considerable<sup>11</sup>. Por otra parte, los tres argumentos giran en torno a un protagonista —Lucio en *El asno de oro* y Acrisio en las obras italiana y española— que ha de hacer un largo viaje por diversos motivos, durante el cual encuentra a varios peregrinos que hacen su propia aportación argumental a la historia —de modo que nuestros narradores se convierten, a su vez, en

---

<sup>7</sup> Incluso, en ocasiones, una mera traducción. Valga de muestra el siguiente fragmento: “Non solo gli ebrei dalla divina legge ammaestrati la celeste sapienza con ombre, e figure nascondevano a mondani, ma anco gli egizzij, e dopo loro i greci,” (Selva, *Della metamorfosi cioè della trasformazione del virtuoso*, §3r), a partir del cual Matías de los Reyes incluye en el *Para algunos* “No solamente los hebreos, instruidos por la divina ley, escondieron a la ignorancia vulgar la celestial sabiduría, pero también los egipcios, y después d’ellos los griegos” (Reyes: 14).

<sup>8</sup> Según afirma Johnson (1973: 226) y, probablemente en aras de un mayor éxito editorial, Matías de los Reyes, tras la muerte de Pérez de Montalbán, habría cambiado el título de su obra —*La culebra de oro*— por el que ha conservado la tradición, esto es, *Para algunos*, que remedaba de manera inexcusable a la tan polémica obra de aquel autor, *Para todos* (1632). No obstante, la hipótesis de Johnson parece no ser cierta, puesto que la obra de Matías de los Reyes —tal como rezan los preliminares— obtuvo el privilegio de impresión en 1637, un año antes de la muerte de Pérez de Montalbán.

<sup>9</sup> Las referencias a la metamorfosis de Apuleyo son destacables en el transcurso de *Para algunos*. En efecto, diversos personajes, principalmente Acrisio, lo menciona en al menos cuatro ocasiones en las que recuerda las zoantropías precedentes más destacadas. En otro momento, el protagonista se lamenta de su desdeñable estado comparándolo con transformaciones más gratas en lo concerniente a las apariencias adoptadas: «Si Ío fue convertida en vaca, Calixto en osa y en cierva Efigenia y otros en más gratas formas, como las antiguas fábulas nos dicen, y después de aquellos antiguos tiempos el mancebo Apuleyo en asno, menor fue su desdicha, pues les dieron formas más tratables y menos aborrecibles que la mía» (Reyes, *Para algunos*: 266). La metamorfosis latina, en este caso, se codea con algunas de las más destacadas transformaciones de la mitología clásica.

público receptor de otras aventuras, originando así varios planos narrativos—. El asunto del largo viaje es el recurso idóneo para imbricar en la narración principal sucesos secundarios, contados por otros personajes o por el mismo protagonista, de manera que este motivo adquiere aquí la categoría de marco narrativo<sup>12</sup> con una clara función estructural. Sin embargo, no será el único, ya que, bajo el pretexto de contar historias, los protagonistas a cada paso se ven inmersos en eventos sociales (banquetes, reuniones, albergues, fiestas, etc.). Llama la atención el hecho de que estas novelas cortas, en la mayoría de las ocasiones, tratan temas mágicos o relacionados con el disfraz, el engaño aparental y, en definitiva, con el tópico constante de lo falaz de las apariencias. Por último, y con carácter primordial, en algún momento del periplo los protagonistas de las tres producciones literarias acaban convertidos en animal. En relación con este hecho, un común denominador a las zoantropías de todos los tiempos es la preservación del raciocinio frente a la pérdida de otras facultades humanas como la voz.

Mientras dure la metamorfosis, motivada por causas dispares, los protagonistas sufrirán una sarta de infortunios hasta poder recuperar la deseada forma humana.

## **2. Lucio y Acrisio: de ser humano a animal**

En efecto, el hecho más singular de las obras que parangonamos viene dado por las zoantropías que en ellas se recogen. La ferviente curiosidad y la volubilidad de su espíritu le llevan a Lucio a querer transformarse en ave del mismo modo que lo hace Pánfila, a quien sirve su amada. La vía que emplea la hechicera para la transfiguración es la unción de ungüentos por todo su cuerpo, y así lo hace también Lucio: “propere laciniis totis auide manus immersi et haurito plusculo uncto corporis mei membra

---

<sup>10</sup> El Acrisio de Matías de los Reyes, a diferencia de los protagonistas de Lorenzo Selva y Apuleyo, lee a los otros dos contertulios sus memorias, las cuales guarda en una de las maletas de su equipaje. En relación con valijas portadoras de documentos literarios, véase Castillo Martínez (2001).

<sup>11</sup> La narración en primera persona será precisamente un rasgo característico y definitorio de la novela picaresca, cuyas raíces han sido rastreadas en el asno latino. A propósito de esta perspectiva narrativa, resulta muy interesante la lectura de la obra de Rico (2000).

<sup>12</sup> La historia marco cuenta con una presencia nada desdeñable en las colecciones de novela corta que de tanto éxito gozaron en el seiscientos español, género en el que gran parte de la crítica ha querido incluir *Para algunos* de Matías de los Reyes. A propósito de este asunto, ver Place (1926), Pabst (1972), Rodríguez Cuadros (1979), González de Amezua y Mayo (1982), Laspéras (1987), Colón Calderón (2001), Bonilla Cerezo (2010).

perfricui<sup>13</sup>» (Apuleyo, 2003: 64). Los jóvenes metamórficos de Lorenzo Selva y Matías de los Reyes, por su parte, se verán sometidos a un ritual mágico mucho más complejo que, a diferencia de Lucio, no llevarán a cabo de forma activa y voluntaria, sino que, muy al contrario, serán víctimas pasivas de las prácticas oscuras de una bruja. Esta, valiéndose de ungüentos mágicos, un hechizo profético, oraciones ininteligibles y todo un rito preciso con diversos objetos, efectuará la metamorfosis de los sucesores de Lucio. No obstante, en la transformación de ambos Acrisios —este pasaje es en la obra española casi una literal traducción de su precedente italiana de la que mantiene hasta el nombre del protagonista<sup>14</sup>—, la situación de partida es sutilmente diversa: Acrisio, aún en casa de sus parientes en Nápoles, acaba de tener un sueño desagradable en el que aparece su amada —Clori, en *La Metamorfosi* italiana y Olimpia en *Para algunos*— y del que despierta en el momento en que la bruja penetra en el dormitorio *por arte de magia*, por lo que el joven se halla en esa línea discontinua y difusa entre la vigilia y el sueño. A partir de ese instante tendrán lugar una sucesión de hechos confusos que Acrisio recuerda así:

Puso sobre un bufete que cerca de la cama estaba una mediana caja que consigo traía, llena al parecer de bujetas y botecillos de diversos ungüentos. [...] Fijando en mí la vista, me miró atentamente, en tanto que entre dientes murmuró cosas que no pude entender. Después, escupiéndose las manos me fricó el cuerpo todo, desde el vértice de la cabeza hasta las plantas de los pies, causando en mis sentidos tan íntimo sentimiento, como si con una pungente piel de erizo me hiciera la fricación. Y abriendo la caja, custodia de sus embustes, tomó con el pulgar dedo ungüento de uno de los botes, ungiéndome desde la garganta hasta la extremidad del vientre, figurando así una perfecta figura de culebra. [...] Después, tomando un hilo me ligó el brazo diestro sobre el codo, diciendo con voz distinta este verso:

«Con este débil hilo  
su diestro brazo ligo»

Y tomando con el dedo mismo ungüento de otro bote, ungiendo el nudo, dijo:

«Tenga el nudo esta forma,  
en tanto que en culebra se transforma»

Luego, tomando en la boca agua de una pequeña ampolla de vidrio, me roció el rostro y dijo:

«Al pie del Apenino,  
la forma de serpiente  
beberá en los cristales de una fuente»

Y sacando del infernal archivo un pellejo de culebra, me ciñó con él la garganta, la cintura, los muslos de los brazos y piernas, diciendo.

«De escama serpentina  
se vista su dureza diamantina».

<sup>13</sup> «metí las manos en esta [una cajita] con codicia y me refregué el ungüento, del que había extraído una buena cantidad, por cada rincón de mi cuerpo» (Apuleyo, 2003: 65).

<sup>14</sup> Dadas las insignificantes divergencias presentamos exclusivamente el fragmento de *Para algunos*.

Hecho esto, con una sutil aguja me picó en siete diversas partes del cuerpo con íntimo dolor mío, diciendo.

«Padezca mil fortunas  
en tanto que giraren siete lunas».

Últimamente, abriéndome los brazos en forma de cruz, dijo:

«Con sangre de la dama que celebra  
se libre de la forma de culebra» (Reyes, *Para algunos*: 240-241)

Así, Acrisio, que dormía en la misma dependencia que un criado, al despertarse aturdido, le pregunta dónde estuvo la noche anterior mientras le sucedía aquello tan extraño. El compañero, de nombre Mauricio, al responder que de su cama no se había movido, suscita ciertas reticencias en el joven, que considera la posibilidad de que lo ocurrido no fuera más que una manifestación onírica.

Por cuanto respecta a la transmutación misma, resultan también diversos los procedimientos —si bien no el resultado— en Lucio y en ambos Acrisios. La del primero ocurre de forma instantánea, apenas unos segundos después de haber ungido su cuerpo con aquella sustancia, momento en que su fisonomía se desdibuja a favor de la apariencia de un cuadrúpedo:

sed plane pili mei crassantur in setas et cutis tenella duratur in corium et in extimis palmulis perditio numero toti digiti coguntur in singulas ungulas et de spinae meae termino grandis cauda procedit. iam facies enormes et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus<sup>15</sup> (Apuleyo, 2003: 64)

Por el contrario, en el caso de Acrisio habrán de cumplirse los pronósticos enunciados en el hechizo para que el joven se mude en una viscosa serpiente. Tales vaticinios sucederán de forma categórica y se convertirán, desde el mismo momento de su pronunciación, en el destino irrevocable al que está empujado el protagonista. Este hecho no será evidente hasta el final de sus memorias, cuando se da a conocer el modo en el que el protagonista recobra su forma humana.

El Acrisio de Selva y Reyes, que tras la noche oscura ha abandonado la casa de sus parientes para regresar a su hogar<sup>16</sup>, recorre en su itinerario las inmediaciones de la

<sup>15</sup> «sino que, por el contrario, empiezan a espesarse claramente los pelos como si fueran cerdas y mi piel delicada se endurece como el cuero y en la punta de las extremidades los dedos pierden su número, reuniéndose en una única uña en cada una, y del final de mi columna vertebral brota una gran cola. Inmediatamente, la cara se me pone enorme y la boca alargada y las narices abiertas y los labios colgantes; y las orejas, de la misma manera, se cubren de pelos mientras crecen desmesuradamente» (Apuleyo, 2003: 64).

<sup>16</sup> En Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso Acrisio emprende su retorno en solitario y en *Para algunos* inicia el viaje de vuelta junto a dos mozos: Mauricio, el criado con el que compartía dependencia, y otro joven del servicio de la casa de sus parientes. A pesar de esta divergencia, el resto del episodio es muy semejante en una y otra obra.

ciudad natal de Olimpia —Clori, en la obra italiana—, inmerso en sus pensamientos y decidido a no beber agua en las cercanías de los Apeninos con el fin de evitar un funesto desenlace —al que estaba condenado por el hechizo—. En aquel lugar, sin embargo, se topa con una anciana que extrae agua de un pozo. Él, movido por una intensa sed que arrastra por temor a la fatal predicción, le pide un poco de agua, a lo que ella responde:

Oh mancebo gentil, ¿para qué quieres agora beber agua? Mira que te pronostico en ella un grave daño. A lo que juzgo de tu rostro, no gozas buena salud. Persuádome que esta tu sed no es natural, antes ocasionada de accidente de algún grande mal que tienes en el cuerpo. Si tú te atreves a sufrir con paciencia esta sed, ella por sí misma se te extinguirá (Reyes, *Para algunos*: 262).

Sin embargo el joven, vencido por la sed, hace caso omiso a las advertencias de la anciana y le suplica que al menos le deje mojarse los labios. La desconocida le ofrece el cántaro, cuya agua tira una vez que ha bebido Acrisio.

Tras saciar su sed, el joven empieza a sufrir los efectos secundarios y confiesa: “no habríamos caminado una milla, cuando me sentí agitado de dos opuestos efectos cuales son calor y frío” (Reyes, *Para algunos*: 262). Tal es su angustia, que solicita a sus acompañantes hacer un descanso a la orilla del río. Al tumbarse en la hierba tiene lugar el comienzo de su desgracia:

me sentí oprimido el diestro brazo, en la parte que el hilo me fue atado [...] y echando la siniestra mano a su favor, sentí la cuerda al tacto, pero apenas la toqué [...] con sonoro estrépito se rompió [...] Rota así la cuerda, en un instante me pareció hallarme despojado de todos mis vestidos como salí del vientre de mi madre [...]. Sentí que las piernas se reducían a sola una y que esta procedía a la figura de una cola de una larga culebra, y que semejantemente, sin intermisión, los brazos se embebieron en las espaldas y caderas formando el cuerpo del fiero animal. Luego creciendo la nariz y aplanándose la frente, se constituyó una cabeza semejante al cuerpo ya formado, y todo junto, a todo mi entender, quedé perfecta culebra. Ya olvidado o destituido de los movimientos a un humano cuerpo propios, en vez de pasos comencé a serpear por entre la verde yerba haciendo diversos giros y lazos con el flexible cuerpo y cola, todo en orden a huir de mi desdicha (Reyes, *Para algunos*: 263-264).

Una vez efectuada la zoantropía, los jóvenes con aspecto de animales conservarán todas las facultades humanas excepto la de la voz. Así, cuando Lucio desea manifestarse verbalmente, el único sonido proferido es el rebuzno, algo similar a lo que les ocurre a ambos Acrisios con el siseo. De hecho, nada más adquirir la forma de víbora, estando Acrisio junto a sus camaradas, intenta hacerles partícipes de su nuevo estado, momento en que toma la consciencia “de un no experimentado impedimento [de] las fauces y instrumentos de la voz” (Reyes, *Para algunos*: 263). La imposibilidad de comunicación, más allá de la apariencia, es significativamente restrictiva en tanto que minimiza la humanidad de los jóvenes metamorfoseados y los aproxima de forma considerable a su condición animal. En este sentido, es interesante la relación entre la personalidad de los protagonistas y la forma animal que adoptan. Y es que la

intromisión desmedida de Lucio, así como su torpeza e ingenuidad manifiestas en no pocos episodios de la obra, le llevan a lucir la apariencia del asno, el cuadrúpedo más soez y tardo. Ambos Acrisios, por su parte, alejados en determinadas ocasiones de la virtud —por ejemplo, en el momento en que abandonan a sus amadas por causas pecuniarias—, acaban convertidos en el animal estandarte del pecado, el vicio y la bajeza de los ánimos humanos, esto es, la culebra. Podríamos concluir, por tanto, que “la transformación continúa la naturaleza de los personajes” (Ruiz Sánchez, 2000: 53) de forma maximizada y reduccionista. A propósito de la transformación en serpiente recogida en la obra de Selva, afirma Giovanni da Pozzo que esta guarda «evidentissime valenze sessuali, tra colpa e ravvedimento» (2007: 1700)<sup>17</sup>. En esta misma línea de simplificación del género humano que conllevan las metamorfosis, es muy interesante la aseveración de María del Carmen Cabrero cuando sentencia que “de antiguo, la metamorfosis en animal representaba la caída en la esclavitud de las bajas pasiones, en lo puramente material en el sentido de pérdida de dimensión cultural, en cuanto humana” (2006: 172).

A partir del mismo instante de la metamorfosis, no será nada fácil sobrevivir en un entorno adverso para un asno y una serpiente en ciernes habituados a la realidad humana, por lo que las adversidades serán un *continuum* en sus nuevas vidas: sometimientos a amos, actos de violencia, ataques de otras fieras, etc. Llama mucho la atención una excepción a lo dicho anteriormente, y es el hecho de que en las tres autobiografías diversos personajes con los que se cruzan tanto Lucio como Acrisio convertidos ya en animales, perciben cierta extrañeza en sus miradas o comportamientos, que les hacen pensar que no son realmente bestias, sino otro tipo de seres. En *El asno de oro*, en concreto, una jovencita es capturada por unos ladrones (libro VI) y encerrada en una cueva junto a Lucio, del que confiesa que “quodsi uere Iupiter mugiuut in bouem, potest in asino meo latere aliqui uel uultus hominis uel facies deorum<sup>18</sup>” (Apuleyo, 2003: 73). Asimismo, Acrisio es considerado en las dos obras que protagoniza un hada o espíritu familiar en más de una ocasión. Valga de prueba la

---

<sup>17</sup> Es necesario aclarar, no obstante, que Lorenzo Selva y, con posterioridad, Matías de los Reyes, afirman en el prólogo de sus respectivas fábulas que sus protagonistas adoptan tal forma animal porque a partir de esta desean reflejar la “sabiduría o prudencia de la sierpe” (Gómez Moral, 2011: 15), hecho que contrasta notablemente con los significados asociados a la serpiente que desde antaño ocupan el imaginario popular y que no guardan relación con la virtud o la sabiduría, sino, muy al contrario y en la línea de la afirmación de Pozzo, con el pecado, la sexualidad y los más bajos instintos.

<sup>18</sup> «Porque si Júpiter realmente mugió como un buey, es posible que en mi burro esté escondido el rostro de algún hombre o la imagen de un dios» (Apuleyo, 2003: 73).

primera de ellas, muy similar en ambas, que sucede en el momento en que el joven convertido en serpiente, lamentándose de su amargo estado, intenta maldecir a Silla/Silvia —su prima— por encontrarse de tal suerte, pero solo es capaz de emitir un largo y ruidoso siseo que surte efecto de llamada para un grupo de fieras que acuden hacia él. Acrisio ve su vida en peligro y logra salvarse gracias a un grupo de campesinos de las inmediaciones que intercede por él y que aprecia en su ser un rasgo distintivo:

Pero quien con más eficacia instaba en mi defensa era uno de aquellos gentiles hombres, que preciándose de muy entendido en secretos naturales, reparando en que yo me diversaba [sic] mucho de las comunes serpientes dijo que sin duda yo era hada, lo cual oído de las damas, mirándome con más atención y curiosidad, acordaron de común acuerdo que no podía ser yo otra cosa que la que el gentil hombre decía<sup>19</sup> (Reyes, *Para algunos*: 270).

### 3. De cómo recuperar la forma humana

Momentos previos a la transformación de Lucio, tras mostrar esta preocupación respecto a la recuperación de su forma humana, Foti le explica el sencillo modo en que su ama Pánfila restablece su estado habitual:

Bono animo es, quod ad huius rei curam pertinet; nam mihi domina singula monstravit quae possunt rursus in facies hominum tales figuras reformare. [...] spectata denique quam parvis quamque futilibus tanta res procuretur herbulis: anethi modicum cum lauri foliis immissum rore fontano datus lauacrum et poculum<sup>20</sup> (Apuleyo, 2003: 63)

Sin embargo, tal remedio hubiera sido válido si Fotis no se hubiera equivocado de ungüento y Lucio, tal y como deseaba, se hubiese convertido en ave. Después de arrepentirse por su torpe error, la joven criada asevera que “sed bene, quod facilius reformationis huius medela suppeditat<sup>21</sup>” (Apuleyo, 2003: 64), pues consiste solo en masticar algunas rosas. A pesar de la simpleza de la enmienda, Lucio sufrirá un sinnúmero de adversidades hasta poder sentirse en su forma natural. Ya desesperado, perseguido tantas veces por la contraria Fortuna y sometido a la violencia y los desdenes humanos, se sumerge siete veces en el mar Egeo en una noche de luna llena, antes de proferir las siguientes palabras implorando la compasión de alguna divinidad:

<sup>19</sup> Acrisio —una vez convertido en serpiente— hace sospechar a ciertos personajes con los que se encuentra de no ser lo que en realidad parece. No solo lo identifican con un hada o ser extraordinario, como en el presente fragmento, sino también con un ser humano: «chi sa che sotto questa horrida scorza non si nasconda umano spirito» (Selva, 1583: fol. 190).

<sup>20</sup> «Estate tranquilo en lo que se refiere a eso —me dice—, porque mi ama me ha enseñado cada uno de los medios que pueden hacer que adquieran otra vez apariencia humana semejantes figuras. [...] Mira, por ejemplo, con qué hierbecillas tan insignificantes y tan simples se consigue un prodigio tan grande: se le da para bañarse y para beber un poco de eneldo diluido en agua de la fuente junto con hojas de laurel» (Apuleyo, 2003: 63).

<sup>21</sup> «Menos mal que hay un remedio todavía más sencillo para esta transformación» (Apuleyo, 2003: 64).

Regina caeli, [...] quoquo nomine quoquo ritu quaqua facie te fas est inuocare: tu meis iam nunc extremis aerumnis subsiste, tu fortunam conlapsam adfirma, tu saeuus exanclatis casibus pausam pacemque tribue; sit satis laborum, sit satis periculorum. depelle quadripedis diram faciem, redde me conspectui meorum, redde me meo Lucio, ac si quod offensum numen inexorabili me saeuitia premit, mori saltem liceat, si non licet uiuere<sup>22</sup> (Apuleyo, 2003: 193-194)

Las súplicas de Lucio tienen inmediata respuesta, pues la diosa Isis se manifiesta surgiendo, cual Venus, de las olas del mar. La divinidad le explica al joven desesperado cómo podrá recuperar su antigua forma a cambio de consagrarle su vida a partir de su esperada transformación. En la festividad que al día siguiente se celebraría en aquel lugar (Cencres) en homenaje a Isis, Lucio debía acercarse al cortejo de la diosa donde encontraría a un sacerdote que llevaría una corona de rosas, las cuales debía comer para recobrar su humana apariencia. En efecto, llegado el día, todo tiene lugar como lo describiera la diosa la noche anterior. En medio de la procesión, Lucio come las rosas que formaban la corona del sacerdote y vuelve a su forma humana ante el asombro de la muchedumbre.

En el caso de ambos Acrisios, como ya les predijeran sus respectivas hechiceras, la del quinientos: “della sua diva il sangue/ toglia l’esser dell’angue” (Selva, 1598: fol. 67) y la del Siglo de Oro: “con sangre de la dama que celebra/ se libre de la forma de culebra” (Reyes, *Para algunos*: 241), será ciertamente la sangre de Clori y Olimpia — en un plano alegórico, la ingesta de la virtud— la que les devuelva a su forma originaria. Una vez que consiguen<sup>23</sup> vislumbrar a sus amadas, tras haber sido víctimas de innumerables calamidades, estas se espantan ante tan horrible animal. Puesto que ellos intentan hacerles ver quiénes son realmente y no se comportan, por tanto, como serpientes usuales, ellas piensan de inmediato que aquel animal ha venido con la misión de darles el aviso funesto que temen: la muerte de Acrisio. Ambas le inquietan a la víbora una respuesta a propósito de su terrible duda, y el siseo de las serpientes, que son en realidad sus desdichados amantes, les hace pensar que la réplica es positiva y que, en efecto, Acrisio ha muerto, por lo que ambas se rasgan las vestiduras y se autolesionan provocándose la pérdida de la consciencia. En ese momento los confusos jóvenes se acercan rápidamente al cuerpo desfallecido de sus amadas y lamen sus heridas, cuya

<sup>22</sup> «Reina del cielo [...] con cualquier nombre, mediante cualquier rito, bajo cualquier apariencia que sea lícito invocarte, sé mi auxilio en estas mis extremas desventuras, reafirma mi fortuna que se desploma, concédele tú respiro y paz a las crueles desgracias que soporto; ya basta de trabajos, ya basta de peligros. Quítame este aspecto bestial de cuadrúpedo, devuélveme a la vista de los míos, devuélveme a mi Lucio, y si alguna divinidad a la que haya ofendido me persigue con inexorable saña, que se me permita por lo menos morir, si no se me permite vivir» (Apuleyo, 2003: 193-194).

<sup>23</sup> Valga el plural para la referencia conjunta a ambos Acrisios dada la similitud de los pasajes en una y otra obra.

sangre les hace librarse de la apariencia viperina y recuperar sus cuerpos naturales. Hasta aquí el fin de su zoantropía, aunque no el de sus desgracias, ya que al poco tiempo, tanto Clori como Olimpia morirán al ser víctimas de una picadura letal de araña.

#### 4. ¿Por qué una metamorfosis?

Ríos de tinta han corrido a propósito de la finalidad o intención de Apuleyo al escribir *El asno de oro*. Sin embargo, todas las explicaciones posibles parecen escurridizas dada la esencia esquiva de la obra. En efecto, esto podría tener su razón de ser en el contexto histórico-social del siglo II que envolvió la vida de Apuleyo, ya que según explica Fernández Corte, “las *Metamorfosis* brota en el suelo de la segunda sofística y en estos escritores se da una inclinación constante al juego entre la realidad y la apariencia, lo verdadero y lo verosímil, la máscara y el rostro” (2007: 688). En suma, la afición de Apuleyo, “inclinado a las artes mágicas [...] y a la religión y las iniciaciones mistericas [...] hace coexistir en su desarrollo los temas de la magia y de la iniciación misterica, amén de una miscelánea de relatos y de digresiones, que evidencian la amplitud de intereses de su autor y la brillantez y extravagancia de su estilo” (Fernández Corte, 2007: 679). Hubo incluso quienes insinuaron que, dado el conocimiento y la habilidad del autor en este tipo de cuestiones, sus metamorfosis no eran más que una autobiografía<sup>24</sup>. Las constantes acusaciones sobre las prácticas mágicas de Apuleyo lo movieron a escribir una apología de la magia en su propia defensa: *De magia* (Luck, 1995: 80). No obstante, tal vez la clave de esta cuestión la encerrara el madauerense en su propia obra, y es que en el libro XI de *El asno de oro* el sacerdote portador de la corona de rosas que le brindará al protagonista su forma habitual se dirige a Lucio para darle una explicación a sus pasadas congojas:

Nec tibi natales ac ne dignitas quidem uel ipsa, qua flores, usquam doctrina profuit, sed lubrico uirentis aetatulae ad seruiles delapsus uoluptates curiositatis inprosperae sinistrum praemium reportasti. sed utcumque Fortunae caecitas, dum te pessimis periculis discruciat, ad religiosam istam beatitudinem inprouida produxit malitia<sup>25</sup> (Apuleyo, 2003: 204)

<sup>24</sup> “La obra [*El asno de oro*] no fue percibida con nitidez por muchos lectores que confundieron el autor con el narrador y se preguntaron si leían una autobiografía real o una inventada” (Fernández Corte, 2007: 679).

<sup>25</sup> «Y no te ha aprovechado en nada tu nacimiento ni siquiera tu dignidad o la excelente formación que posees, sino que, por haber caído por la pendiente de tu floreciente juventud en placeres serviles, obtuviste una siniestra recompensa por tu malhadada curiosidad. Pero de cualquier forma, la ceguera de la Fortuna, al tiempo que te torturaba con los peores peligros, te condujo con su maldad inconsciente a esta religiosa felicidad» (Apuleyo, 2003: 204).

De modo que, según reza el religioso en este fragmento, podríamos asumir el carácter moral de la obra. A propósito de esta interpretación, señala Fernández Corte que resulta cuanto menos extraño el hecho de que si era esta la verdadera intención de Apuleyo, la moralidad haga acto de presencia solo al final de la obra y no en los diez primeros libros (2007: 690). Sin embargo, tal intención moral se convierte en una explicación lógica y retrospectiva a las desdichas sufridas por Lucio y cobra sentido solo una vez que el joven se ha redimido de su cuadrúpeda apariencia. La cuestión sería irremediamente más simple si la razón ética no contrastase con las palabras de Apuleyo al comienzo de la obra, cuando, antes de iniciar la historia de Lucio, advierte: “fabulam Graecanicam incipimus. lector intende: laetaberis<sup>26</sup>” (Apuleyo, 2003: 3), en las que destaca precisamente el *delectare* que de la lectura se va a desprender. Concluye Fernández Corte que desde el “neoplatonismo [...] se pueden afirmar como no incompatibles las visiones de la realidad que se ofrecen en los diez primeros libros y la que se ofrece en el último” (2007: 689).

Amén de la verdadera pretensión de Apuleyo, lo que resulta innegable es la pátina mística que envuelve toda la obra desde el mismo momento en que entra en juego la magia hasta el final de las desgracias de Lucio debido a la intercesión de la diosa Isis. A consecuencia de la promesa que este le otorga a la divinidad a cambio de su metamorfosis, el joven dedicará su vida a honrarla, iniciándose así en los ritos isiáticos.

Las intenciones didácticas de los autores de las obras sucesoras, esto es, *Della metamorfosi* y *Para algunos*, parecen ser más evidentes en cuanto a propósito, si bien sus enseñanzas se desvanecen notablemente conforme avanza la ficción. Ya en el prólogo de ambas obras, tanto Lorenzo Selva como Matías de los Reyes, quien sustancialmente lo toma de aquel, explican de forma alegórica la *fábula* que se disponen a desarrollar:

che'l nostro Acrisio [...] è cangiato [...] in serpente, come a mostrare, che cerca della prudenza, e così ritorna a Clori, che significa la vera virtù, appo la quale è restituito nella pristina forma, non appo donna della città, che accenna la virtù speculativa, ne appo le giovani della villa, che la morale significano, essendo la sola grazia di Dio quella, che ci rende la divina imagine. [...] Restando anco in lui le reliquie del peccato (la madre [...] la legge della carne significa), non li si mostra [Clori] molto amorevole: il che fa quando appieno il vede dal vizio purgato (che fu dopo la morte della madre) et allora morendoli in braccio da lui si parte; atteso, che'l vero virtuoso, lontano da ogni presenza

---

<sup>26</sup> «Empezamos una historia de origen griego. Atiende, lector: te vas a divertir» (Apuleyo, 2003: 3).

sensibile, deve gustare la virtù: e bene il redentor nostro disse di non poter mandare lo Spirito Santo, se da tal presenza non si toglieva. (Selva, 1598: +4v- +5r<sup>27</sup>)

Así, en esta alegoría, el pecado o «la ley de la carne», tal y como lo entendió Selva en su obra y Matías de los Reyes lo asimiló en *Para algunos*, es la madre de Acrisio, que acaba convenciendo a su hijo para viajar a Nápoles a recuperar parte de una herencia de sus antepasados. Esta figura representa la volubilidad humana y se opone a la virtud encarnada por su amada, amada del protagonista. La búsqueda de los bienes heredados por parte de Acrisio, es decir, la inclinación a la voluntad de su madre, lo lleva a alejarse de Clori/Olimpia y, por tanto, de la virtud, que se convertirá en objeto de amor y búsqueda a lo largo de la narración, mostrándose en ocasiones como una quimera inalcanzable para el joven, quien padecerá cuantiosas adversidades hasta reencontrarla.

Matías de los Reyes hace aún más dilatada la explicación alegórica de las aventuras de Acrisio, añadiendo, entre otros datos, que

porque ya restituido a la gracia, de lo sensible se ha de pasar a lo espiritual, esto es, a la contemplación, conviene muera Olimpia, porque el amor de las cosas temporales, en ella aquí imaginado, impide este tránsito: [...] dándose del todo a la contemplación (que es lo mismo, la religión) a quien se dedica (Reyes, *Para algunos*: 16).

Por otra parte, además de esta información inicial que se ofrece al lector y, al igual que ocurre en *El asno de oro*, es al final del relato cuando la zoantropía vuelve a adquirir una naturaleza moral y religiosa. Así, en *Della metamorfosi*, una vez que los enamorados han conseguido reunirse, siendo Acrisio hombre de nuevo, la joven Clori diserta acerca de la verdadera unión espiritual de los amantes, y concluye que antes se ha de amar a Dios ante todas las cosas y para conseguir el verdadero amor supremo se ha de morir previamente, por lo que le pregunta a Acrisio: “che dobbiamo noi far altro, che desiderare di presto morire, per poter presto fruire il nostro amore? Moriamo adunque a questa vita mortale, accioche a quella che mai non muore, viver possiamo” (Selva, 1598: fol. 343). En nota al margen, se lee: “di qui si può veder qual sia lo scopo di tutto questo libro, e di questa allegorica favola” (Selva, 1598: fol. 342), de manera que el propósito de Lorenzo Selva al escribir *Della metamorfosi* —suponiendo que estas palabras pertenezcan al autor y no a ninguna otra mano ajena—, habría sido reflejar la grandeza del amor verdadero y el peligro de la pérdida de la virtud, que conduce irrevocablemente al castigo.

---

<sup>27</sup> Puesto que *Della metamorfosi* carece de edición moderna, he de remitirme a la edición de 1598 por ser la que ostenta un mejor estado de conservación.

El joven Acrisio no podría imaginarse que lo expuesto en la disertación de Clori se cumpliría con tal prontitud, puesto que, apenas unos instantes después, la joven recibe en el pecho la picadura mortal de una araña. Acrisio intenta suicidarse ante tal funesto suceso, pero Clori le pide con fervor que si el suyo es amor verdadero siga viviendo. El joven entonces considera que la muerte de su amada no es sino una segunda venganza —tras su transformación en serpiente— de aquella pariente de la que rechazó su amor, y por tanto es un castigo a sus pecados. De este modo trágico concluye la historia de Lorenzo Selva que, sin embargo, continúa en el *Para algunos* de Matías de los Reyes<sup>28</sup>, donde Acrisio, que ya es casi un anciano, da a conocer qué fue de su vida con posterioridad a la muerte de su amada, información inestimable en tanto que muestra la perspectiva didáctico-religiosa que Matías de los Reyes adopta. Así, cuando acaba de leer sus memorias, Acrisio confiesa que tales desdichas lo movieron a ordenarse religioso de la orden camaldulense, aspecto que además de los ya mencionados con anterioridad, le otorga un parecido más acusado con *El asno de oro*, si bien la inserción religiosa se debe a diversas motivaciones: en la novela latina se trata de un agradecimiento a la divinidad (por recuperar la forma humana), mientras que en la obra española la vía mística es la opción elegida tras la desilusión, el sufrimiento y la apatía vitales.

No será este el único dato añadido que sepamos en la historia de Acrisio con respecto a su antecedente italiano, ya que en la obra de Matías de los Reyes les contará a sus dos compañeros de tertulias que pocos días después de la muerte de Olimpia tuvo noticia de cómo la bruja Corsina —actante de su metamorfosis—, había conocido todos sus infortunios como si junto a él fuese mientras estaba convertido en serpiente y de qué manera, en forma de araña, le había dado muerte a Olimpia con la pretensión de que, muerta la joven, Acrisio rindiera amor a su prima Silvia. Supo también que todos sus parientes, además de la bruja —que fue quemada en la hoguera por sus prácticas sombrías—, habían muerto por causas diversas y su tío, en el testamento, le había dejado todas las posesiones que por herencia le correspondían. De nuevo, a través de esta confesión, Matías de los Reyes castiga, en este caso con la muerte, a todos los personajes que han pecado de una u otra forma. Y es que el afán didáctico-moral del autor madrileño, como decíamos más arriba, aparece esbozado ya en el Prólogo de la

---

<sup>28</sup> El episodio de la muerte de Olimpia —Clori, en *Della metamorfosi*— es muy similar en esta obra, aunque Matías de los Reyes prescinde de la exposición de la joven sobre el verdadero amor.

obra al confesar que pretende con ella «representar en el teatro de la humana vida la ciencia del buen vivir» (Reyes, *Para algunos*: 15).

## **5. A propósito de la consideración de las transformaciones**

La obra de Matías de los Reyes diverge de las metamorfosis de Apuleyo y Selva en que introduce, en el fluir de los discursos y, además de la prosa meramente ficcional y narrativa, exposiciones divulgativas sobre temas variados. Uno de los motivos que adquiere mayor importancia es precisamente el de las transformaciones mágicas, cuestión que podría rechinar si tenemos en cuenta que *Para algunos* derrocha cristianismo por doquier. Esta afirmación no solo se justifica a partir de la alegoría del Prólogo —presente también en el antecedente de Selva— o la ordenación religiosa de Acrisio tras sus tormentosas vivencias, sino que toma su razón de ser en los contenidos bíblicos y religiosos que constantemente florecen en las tertulias que mantienen los tres parroquianos<sup>29</sup> así como en la opinión que estos manifiestan a propósito de las metamorfosis.

Ante tal fervor religioso resulta curioso que la mayor parte de la obra la ocupe la narración de un joven convertido en serpiente, que precisamente representa en la tradición bíblica la bajeza humana y la esencia demoníaca. A lo largo del *Para algunos* se dan explicaciones varias al intentar solventar una cuestión irresoluble —esto es, la transformación de un hombre en fiera—, hasta que los tres contertulios determinan que aquello que parece no es realmente lo que ha tenido lugar. De manera que será el propio Acrisio, quien aparentemente ha sufrido una verdadera zoantropía, el que se encargue de dar una explicación religiosa a lo ocurrido.

A pesar de que las divagaciones pseudoeruditas que se desarrollan en la obra de Matías de los Reyes no tienen cabida de forma tan intensa y sistemática en *Della metamorfosi*, Lorenzo Selva aprovecha ciertas tertulias de personajes para insertar conjeturas a propósito de las transformaciones. Avanzada un tanto la narración, Acrisio, convertido aún en serpiente, es acogido por un grupo de tres jóvenes doncellas que se encaminan junto a otros amigos y familiares hacia una fiesta campestre. Uno de los presentes, de nuevo sacerdote, “cominciò [...] a narrare in che modo si possa uno

---

<sup>29</sup> De hecho, fuentes como la *Biblia*, San Agustín y otros testimonios religiosos tienen una presencia masiva en los márgenes de la obra.

cangiare da una forma in un'altra, col dire, che solo pareva, ma non era” (Selva, 1598: 131). En efecto, a partir de un breve relato en el que el religioso cuenta cómo una bruja transforma a un joven en asno para valerse de él, concluye que

non sono queste trasformazioni, ma paiono, e non paiono a colui che trasformano, ma alle genti che lo mirano. Non che io neghi, che anco a colui tal volta non possa parere, percioche questo non ho io per cosa impossibile, da che molti oppressi da umore malinconico s'immaginano d'esser quello che non sono (Selva, 1598: fol. 154).

En suma, en nota al margen, el propio autor glosa “i teologi per lo più concedono che questo mostrarsi un huomo bestia, procede da chi'l vede il cui senso interiore è deluso dal demonio. Vide *Malleum Maleficarum*<sup>30</sup>” (Selva, 1598: fol. 154). Idéntica opinión es la que mantiene uno de los acompañantes al reafirmar que: “non mi pare di poter dubitare [...] in che modo possa fare il demonio, che un corpo grande paia piccolo, come una donna che paia gatta, anzi che si mostri un'uccello” (Selva, 1598: fol. 154). Otra de las contertulias, por su parte, asevera que “al dire che un corpo grande possa parer piccolo, è forza, che'l diciamo, attesa la molta potenza del demonio, che dimostra nelle cose prestigiose” (Selva: 1598: fol. 155).

Aunque en una y otra obra no se alcanza a dar una explicación racional a por qué en apariencia un cuerpo se muestra diverso de su forma real, lo cierto es que todos los personajes que discurren acerca de este asunto coinciden en creer que es el demonio a través de sus delegados —generalmente, hechiceras<sup>31</sup>—, quien efectúa tales encantamientos, eso sí, siempre bajo la supervisión o el poder divinos, fuerza suprema que, en ocasiones, permite tales licencias como castigo a los pecadores, como así lo asevera Acrisio en el siguiente fragmento:

Las palabras, por sí solas, carecen de toda fuerza natural, sobrenatural ni artificial para obrar algo. [...] Son inmateriales, luego no valen a ninguna artificial operación [...]. Concluimos de una vez que las palabras, y en especial las de los magos, no tienen eficacia para inmutar los humores y menos para obrar tales transformaciones mágicas, en quien se experimentan con engaños de los sentidos [...] tan estupendas maravillas. Ni yo asiento por verdad en mi suceso que los versos y palabras pronunciadas por aquel infernal ministro, ni el uso de aquellos supersticiosos unguentos, obraron en mí tan prodigiosa inmutación. [...] Que aunque mis iludidos y prestigiados sentidos y los de los demás, que en siete meses me trataron, padecieron este engaño, se ha de entender todo dentro de los límites de estas doctrinas, y no en más. Concluyendo, me sucedió

<sup>30</sup> El *Malleum Maleficarum*, tratado de finales del s. XV sobre la persecución de brujas, aparece nombrado en numerosas ocasiones tanto en *Della Metamorfosi* como en *Para algunos*. Tanto es así, que un número importante de relatos que se insertan en ambas obras están tomados de él.

<sup>31</sup> No es baladí el uso del femenino, ya que la tradición nos ha legado una magia metamórfica ligada a la actuación perversa de féminas que emplean diversos ardides para, en ocasiones, surtir el efecto deseado en el género opuesto o bien castigar un rechazo varonil a una propuesta amorosa o lasciva. Tanto es así que en el *Malleus Maleficarum* se hace referencia a que «la mayoría de quienes practican la magia son mujeres, ello se debe a que —formadas defectuosamente de una costilla curva de Adán— son inferiores a los hombres» (Bigalli, 2006: 104).

todo así por permisión divina en castigo de mis graves culpas, y obrada así para persuasión de aquella mala vieja y engañada doncella, de cuyos efectos sacaba el demonio, su maestro, el fruto a que aspira, que es su tiránica adoración lograda en semejantes ministros (Reyes, *Para algunos*: 251—252).

A pesar de que Acrisio no explica la causa, lo cierto es que atribuye su transformación a un engaño sensorial concerniente a la apariencia sufrido no solo por quien experimenta la zoantropía sino también por los que lo tratan, de manera que alega que “persuadidos los que me veían y comunicaban, y yo con ellos que realmente era culebra, padecía yo o gozaba, y me conferían ellos los daños o beneficios que hemos visto y veremos de aquí adelante» (Reyes, *Para algunos*: 303).

Sea como fuere, la realidad es que más allá de demonios, brujas, hechizos, metamorfosis y demás partícipes de prácticas oscuras, era necesario sacar a relucir en la España católica del seiscientos la supremacía divina, por lo que afirma el religioso que: «todas las [cosas] que dudáis poder obrarse por medio de los encantos y supersticiones mágicas que llaman demoníacas se obran sin duda precediendo primero la divina permisión, como vos lo entendéis católicamente» (Reyes, *Para algunos*: 111).

## 6. Conclusiones

Uno de los aspectos más interesantes del *Para algunos* es el hecho de que forme parte de una tradición que se remonta a la literatura grecolatina y que tiene que ver con las metamorfosis de un humano en animal. A partir del cotejo de *El asno de oro*, *Della metamorfosi* y *Para algunos*, se puede concluir que dichas obras, aun siendo eslabones de una misma tradición, presentan un tratamiento tan diverso como interesante derivado de su cualidad inherente de productos históricos. De manera que las perspectivas desde las que se tratan las metamorfosis, el tono de las obras y su finalidad resultan tan desiguales como la época y el contexto cultural que las vio nacer.

A pesar de que Apuleyo retoma una tradición que nació en la Grecia del siglo primero, lo cierto es que perfila y añade un esquema estructural antes ausente que se verá repetido en las producciones literarias de Lorenzo Selva y Matías de los Reyes, ya que ambas obras hilvanan, al igual que su precedente, relatos de narradores secundarios que se incrustan en la trama principal, la cual cuenta con un elemento común que constituye el conflicto narrativo, esto es, la zoantropía o metamorfosis de sus protagonistas en animales, que se deriva de algún comportamiento pecaminoso de los

jóvenes: en Lucio, su curiosidad desmedida, y en ambos Acrisios su alejamiento de la virtud —simbolizada en la figura de sus amadas— por motivos de lucro.

En suma, las tres transformaciones están relacionadas, en mayor o menor medida, con la religión, de manera que en *El asno de oro*, Lucio recobra su forma humana gracias a la intercesión de la diosa Isis, que a cambio le solicita al joven adoración hacia su figura. En el caso de los dos Acrisios, el carácter alegórico que sus autores pretenden conferirle a sus obras transmite una idea de la virtud como práctica necesaria para evitar la tragedia y el castigo divinos. Este concepto, con no pocas matizaciones, es mucho más evidente y persistente en el caso de *Para algunos* de Matías de los Reyes, tal vez por el afán didáctico pregonado a partir de la Contrarreforma. Sin ir más lejos, el episodio autobiográfico del autor madrileño con el que comienza esta obra y que asume la función de narración marco lo constituye su peregrinación al Monasterio de Guadalupe.

Como no podía ser de otra forma, las metamorfosis de Lorenzo Selva y, en mucho mayor grado, de Matías de los Reyes, inmersas en este halo cristiano, se explican a partir de la intervención demoníaca en los ánimos humanos, actuación consentida por Dios para las almas pecadoras. De manera que estas transformaciones no tienen lugar *realmente*, sino que constituyen una suerte de encantamiento tanto en la víctima como en quienes se cruzan en su camino.

Por último, lo más interesante de estas narraciones ficticias en prosa que vieron la luz en épocas y lugares tan dispares entre sí, es reconocer en ellas un esqueleto común que ha ido adquiriendo diversos cuerpos a lo largo de la tradición literaria occidental y se ha remodelado acorde a las circunstancias culturales, históricas y sociales que lo rodeaban, pero manteniendo su esencia en cualquier caso. Procesos como este nos hablan al oído de la pervivencia latente del legado grecorromano en nuestra cultura y engrandecen a aquellas obras que vieron la luz en una época de esplendor con la que Occidente mantendrá siempre una eterna deuda.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTAZZI, Adolfo (1890): «Due romanzi morali del Cinquecento: le *Metamorfosi* di Lorenzo Selva e il *Brancaleone* di Latrobio filosofo», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 16, pp. 317-334.

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1993): «La novela corta española en los siglos XVI y XVII», en J. L. Alonso Hernández, M. Gosman, R. Rinaldi, *La nouvelle romane (Italia—France—España)*, Amsterdam, Rodopi.
- ALONSO PALOMAR, Pilar (1998): «La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (II parte)», *Castilla: Estudios de literatura*, 23, pp. 7-22.
- APULEYO (1984): *El asno de oro*, ed. V. López Soto, Barcelona, Editorial Juventud.
- APULEYO (2003): *El asno de oro*, ed. J. Martos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1968): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Londres, Tamesis Books Limited.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana (2011): «Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso de Palacio* de Tirso de Molina», *Anagnórisis: Revista de Investigación teatral*, 3, pp. 38-52.
- BIGALLI, Carlos (2006): «El “Malleus Maleficarum”», *Subjetividad y procesos cognitivos*, 9, pp. 92-114.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2010): *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- CABRERO, María del Carmen (2006): “La sabiduría del burro (*Lucio* o *El asno* de Luciano de Samósata)”, *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, nº16, pp. 165-179.
- CALERO CALERO, Francisco (2009—2010): “*El asno de oro* de Apuleyo, el Lazarillo y Vives: reconocimiento a Antonio Vilanova”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43, Madrid, Universidad Complutense.
- En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/apuvives.html> (26/ 10/ 2014)
- CARO BAROJA, Julio (1966): *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1970): *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Barcelona, Ediciones Ariel.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2001): «“Cuevas subterráneas”, “maletas abandonadas” y otros paralelismos entre *El Quijote* y algunas novelas pastoriles del siglo XVII», en A. Bernat (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantista, Lepanto 1—8 de octubre de 2000*, Palma (Illes Balears), Universitat de les Illes Balears, pp. 471-478.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1972): *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. IV-V, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (2003): *Novelas ejemplares II*, Madrid, Cátedra.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del laberinto.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2005): «Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, pp.279-297.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos (2007): «Las *Metamorfosis* en Carmen Codoñer» (ed.): *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, pp. 679-692.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2005): «La “Clavícula de Salomón”: la magia como osamenta expresiva de los miedos y deseos humanos», *Cuadernos del minotauro*, 2, pp. 99-118.
- FLOR, Fernando R. de la y RIPOLL, Begoña (1991): «Los cien Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos de Joseph Alonso y Padilla», *Criticón*, 51, pp. 75-97.
- FRAZER, James George (1995): *La rama dorada. Magia y religión*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- GALLARDO, Bartolomé José (1968): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA—HERNÁNDEZ, Benjamín (2001): *Gemelos y sosias en la comedia de doble de Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan (1986): “Apuleyo y Delicado: el influjo de *El asno de oro* en *La lozana andaluza*”, *Habis*, 17, pp. 209-220.
- GÓMEZ MORAL, Alba (2011): «Primeros pasos en la edición del *Para algunos* de Matías de los Reyes» (TTII), Cristina Castillo, Universidad de Jaén.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1951): *Opúsculos histórico— literarios*, vol.II, Madrid, CSIC.
- \_\_\_\_\_ (1982): *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC.
- GRIMAL, Pierre (1982): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HIGUET, Gilbert (1954). *La tradición clásica, Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Impresos del siglo XVII en *Catálogo de la Real Biblioteca*, tomo XII, Madrid, Patrimonio Nacional, 1996.

*Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Tomo XI (5700 a 7000), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del libro y bibliotecas, 1987. En [http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Inventario\\_Manuscritos/InventarioGralDeManuscritos/\(05/10/2014\)](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Inventario_Manuscritos/InventarioGralDeManuscritos/(05/10/2014))

JOHNSON, Carroll B. (1970): «Amphitryon: Plautus and Matías de los Reyes», *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 2, pp. 249-259.

\_\_\_\_\_ (1973): *Matías de los Reyes and the craft of the fiction*, Berkeley, University of California Press.

KING, Willard F. (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del boletín de la Real Academia Española.

LARA ALBEROLA, Eva (2010): *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Parnaseo (Universidad de Valencia).

LASPÉRAS, Jean—Michel (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castillet.

LERNER, Isaías (1998): «Misceláneas y poliantes del siglo de oro español» en J. Matas, J. M. Trabajo, M. L. González y M. Paramio (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. II, León, Secretariado de Publicaciones, pp. 71-82.

LÓPEZ, Aurora y POCIÑA, Andrés (eds.) (2008): *Fedras de ayer y de hoy*, Granada, Eug.

LÓPEZ FONSECA, Antonio (2006): “El viaje en la novela latina: *El Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV, pp. 77-84.

LUCK, Georg (1995): *Arcana Mundi: magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, Madrid, Gredos.

MAGNANINI, Suzanne (2011), “Between Straparola and Basile: Three Fairy Tales from Lorenzo Selva’s *Della metamorfosi* (1582)”, *Marvels and Tales*, 25, 2, pp. 331-369.

MARQUÉS LÓPEZ, Eva (2002a): «*El Agravio agradecido* de Matías de los Reyes: recepción y adaptación del “Amphitruo” de Plauto en el teatro clásico español» en J. M. Maestre, L. Charlo y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 4, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, pp. 2081-2090.

\_\_\_\_\_ (2002b): «Plauto y el teatro del siglo XVI: la obra del dramaturgo aragonés Jaime de Huete», *Alazet: Revista de Filología*, 14, pp. 295— 301.

- MENCZEL, Gabriella y SCHOLZ, László (eds.) (2006): *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1907): *Orígenes de la novela (II): Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar*, Madrid, Casa Editorial Bailly/ Baillière.
- \_\_\_\_\_ (1982): *Historia de los Heterodoxos Españoles (Erasmistas y protestantes; Sectas místicas; Judaizantes y moriscos; Artes mágicas)*, México, D.F., Editorial Porrúa.
- MORENO HERNÁNDEZ, Antonio (2005): “La literatura latina y sus modelos griegos” en J. Signes, B. Antón, P. Conde y M. Á. González (eds.), *Antiquae Lectiones*, Madrid, Cátedra, pp. 102-109.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. En <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>(12/07/13).
- PABST, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas)*, Madrid, Gredos.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1964): *Manual del librero hispanoamericano*, Tomo XVI Barcelona, Librería Palau.
- PATRIZI, G. (1993): «La tradizione della novella tra Quattrocento e Seicento» en J. L. Alonso, M. Gosman, R. Rinaldi (eds.), *La nouvelle romane (Italia— France— España)*, Amsterdam, Rodopi.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1891— 1907): *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- PLACE, Edwin B. (1926): *Manual elemental de novelística española (Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro)*, Madrid, Biblioteca española de divulgación científica VII.
- PLAURO, Tito Maccio (1999): *Anfitrión; Aulularia; Los cautivos*, Madrid, Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ *Amphitruo*, en The latin library <http://www.thelatinlibrary.com/plautus/amphitruo.shtml>(05/11/2014).
- POZZO, G. Da (2007): *Il Cinquecento*, en A. Balduino (dir.), *Storia letteraria d' Italia*, Padova, Piccin Nuova Libreria.
- REYES, Matías de los (1640): *Para algunos*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez.
- RALLO GRUSS, Asunción (1984): «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, pp. 159-180.

- RICO, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RIPOLL, Begoña (1991): *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Valencia, Serie Maior.
- \_\_\_\_\_ (1996): «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 3ª Época, 1, pp. 27-46.
- ROMANO, Alba C. (1998): «Nuevamente el tema de Anfitrión», en Andrés Pociña, Beatriz Rabaza, en *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- ROSCOE, Thomas (1832): *The Spanish novelist: a series of tales, from the earliest period of the close of the seventeenth century*, London, R. Bentley (Late Colburn and Bentley).
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos (2000): “Asinus in fabula. Relaciones intratextuales e intertextuales en la primera parte del *Asno de oro* de Apuleyo”, *Estudios clásicos*, 42, 117, pp. 35-74.
- SABIK, Kazimierz (1999): «Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670— 1700)» en *Atti del XVIII Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, Vol. 1, Siena, pp. 131-140.
- SELVA, Lorenzo (1583): *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso*, Firenze, Giunti.
- SHERO, L.R. (1956): «Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 87, pp. 192-238.
- SIGNES CODOÑER, Juan; ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz; CONDE PARRADO, Pedro; GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel (eds.) (2005): *Antiquae Lectiones*, Madrid, Cátedra.
- SIMÓN DÍAZ, José (1980): *Manual de Bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos.
- SIMÓN DÍAZ, José (1983): *El libro español antiguo*, Kassel, Edition Reichenberger.
- VACCARO, Alberto J. (1981— 1983): “Tratamiento de la personalidad en el teatro de Plauto”, *Estudios clásicos*, 25, 86, pp. 79-94.
- WILLIAMS, Robert H. (1946): *Boccalini in Spain: a study of his influence on prose fiction of the seventeenth century*, Menasha (Wisconsin), George Banta.

ZAMORA CALVO, María Jesús (2000): «Los ojos temerosos y la lengua endemoniada: temática de los relatos tradicionales insertos en el *Disquisitionum Magicarum Libri VI*», *Castilla: Estudios de literatura*, 25, pp. 147-155.

ZERARI—PENIN, María (2009): «De los títulos y de la palabra “novela”: otros apuntes sobre una promoción», en S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (coords.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV—XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 237-252.